1997年 3月 陕西师范大学学报(哲学社会科学版) Mar.,1997
第 26卷 第 1期 Journal of Shaanxi Normal University (Social Science) Vol.26 No.1

【周帮汉唐文化研究】

隋唐时期西域乐舞在中原的传播

赵 文 润

(陕西师范大学历史系,西安 710062;作者,男,60岁,教授)

摘 要 西域乐舞包括龟兹乐舞、胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞及高昌乐舞等,由于其本身音律悦耳、舞姿优美,人们普遍喜爱,加之隋炀帝、唐太宗、武则天、唐玄宗等几代皇帝的提倡,隋唐特别是在唐代在中原许多地区广为传播,京城长安、东都洛阳一带尤其盛行。

关键词 西域乐舞 龟兹乐舞 胡旋舞 胡腾舞 柘枝舞 高昌乐舞

西域是乐舞的发源地之一。① 西域各民族历来以能歌善舞闻名于世。隋唐时期西域乐舞在中原广为流传,尤其在京师长安、东都洛阳等地盛极一时,成为隋唐社会生活和文化中一枝绚烂的花朵,其风韵异彩至今仍然具有很大的艺术魅力。

一、西域龟兹乐舞在中原的传播

西域的龟兹(今新疆库车、拜城一带),亦称屈支。史载,“屈支国,东西千余里,南北六百里。国大都城周十七八里。宜黍麦,有粳稻,出蒲萄、石榴,多梨、柰、桃、杏。土产黄金、铜、铁、铅、锡。”在西域中是一个经济较为发达的地区。“文字取则印度,粗有改变。管弦伎乐,特善诸国”比其它地区更擅长乐舞。而民风淳朴,相居和睦,“气序和,风俗质。”。不仅文字取自印度略改革而成,而且信仰来自印度的小乘佛教,“伽蓝(佛寺)百余所,僧徒五千人,习学小乘教说一切有部。经教律仪,取则印度,其习读者,即本文矣”(《大唐西域记》卷《屈支国》)。正因为古龟兹各民族信仰佛教,广建佛寺,僧侣众多,所以在当地遍布公元三世纪至九世纪的佛教石窟遗址,主要有库车的库木吐拉、森木塞姆、克孜尔朵哈和拜城的克孜尔、台台尔等石窟,共计 530余窟,被誉为我国西部规模最大的佛教石窟群。这些石窟迄今保存下来的壁画较多,“这些幸存的壁画,有许多是反映音乐舞蹈的形象,是了解和研究古代新疆乐舞艺术的极为宝贵的资料。”② 相传龟兹乐舞即古籍所称之的“龟兹乐”,在西汉张骞通西域之后,就已传入中原;甚至“在张骞通西域以前,就已经有西域乐舞通过民间渠道流入长安的记载。”③ 但是这种看法证据不足。北齐

收稿日期: 1996-10-07

* 本文系国家教委“八五”人文社会科学规划课题“隋唐时期中原与西域文化交流”成果之一。

① 西域的地理概念有广义、狭义的区别。本文的“西域”主要指狭义的西域即今之新疆,兼及中亚“昭武九姓”政权。

② 霍旭初、王小云:《龟兹壁画中的乐舞形象》,见《丝绸之路造型艺术》,新疆人民出版社 1985年版,第 50页。

③ 廖奔:《西域戏剧文化东向探迹》,《西域研究》1995年第 4期。

时已有龟兹乐,是确凿无疑的。北齐"杂乐有西凉鼙舞、清乐、龟兹等。"自文襄(高澄)以后诸帝"皆所爱好",而后主高纬"唯赏胡戎乐,耽爱无已",自作"无愁曲,"音韵窈窕,极于哀思",命胡人宦官"齐唱和之"。北周武帝宇文邕"娉皇后于北狄",即娶突厥木扌干可汗之女立为皇后(阿史那皇后),"得其所获康国、龟兹等乐,更杂以高昌之旧,并于大司乐习焉。"有一名叫苏衤氏婆的龟兹人,跟从阿史那皇后入长安,善胡琵琶。"听其所奏,一均(韵)之中间有七声。因而问之,答云:'父在西域,称为知音。代相传习,调有七种。'以其七调,勘校七声,冥若合符"(《隋书·音乐志》)。足见北齐、北周时,中原特别是长安等地,龟兹音乐已颇盛行。故隋唐之际的祖孝孙说:"周、齐旧乐,多涉胡戎之伎"(《旧唐书·音乐志》)。

在此基础上,隋开皇初定令,设置七部乐:国伎、清商伎、高丽伎、天竺伎、安国伎、龟兹伎、文康伎。及大业中,炀帝又定九部乐:清乐、西凉、龟兹、天竺、康国、疏勒、安国、高丽、礼毕。"乐器工衣创造既成,大备于兹矣。"其中,只有清乐、礼毕(又名"文康乐")是汉、晋以来中原旧曲,其余多是境内少数民族或邻国音乐。而龟兹乐,"起自吕光灭龟兹,因得其声。吕氏亡,其乐分散,后魏平中原,复获之。其声后多变易。"至隋朝,龟兹乐又分三部:西国龟兹、齐朝龟兹、土龟兹。龟兹乐器也大盛于时。著名音乐家有曹妙达、王长通、李士衡、郭金乐、安进贵等,"皆妙绝弦管,新声奇变,朝改暮易,持其音技,估 公王之间,举时争相慕尚。"(《隋书·音乐志》)

唐初继承隋代乐舞,"唐兴即用隋乐"。高祖即位后,"仍隋制设九部乐"。其中,"龟兹伎,有弹筝、竖箜篌、琵琶、五弦、横笛、笙、箫、咸角篥、答腊鼓、毛足鼓、都昙鼓、侯提鼓、鸡娄鼓、腰鼓、齐鼓、贝皆一,铜钹二。舞者四人。设五方师子,高丈余。饰以方色。每师子有十二人,画衣,执红拂,首加红袜,谓之师子郎。"(《新唐书·礼乐志》)贞观二十二年(648),太宗平龟兹,以其地为龟兹都督府。显庆三年(658)移安西都护府于龟兹。从此龟兹乐进入黄金时代。

史载,上起北周、隋朝,下至唐开元、天宝之际,龟兹乐是诸乐中的主旋律,其地位是其他乐舞不可替代的。《新唐书·礼乐志》谓"周、隋管弦杂曲数百,皆西凉乐也。鼓舞曲,皆龟兹乐也。"至开元时,玄宗"又分乐为二部:堂下立奏,谓之立部伎;堂上坐奏,谓之坐部伎。"立部伎有安舞、大平乐、破阵乐、庆善乐、大定乐、上元乐、圣寿乐、光圣乐等八种。"安舞、太平乐,周、隋遗音也。破阵乐以下皆用大鼓,杂以龟兹乐,其声震厉。"可知立部伎8种有6种"杂以龟兹乐"。坐部伎有燕乐、长寿乐、天授乐、鸟歌万岁乐、龙池乐、小破阵乐等6种。"自长寿乐以下,用龟兹舞,唯龙乐则否。"可知坐部伎6种有4种用龟兹乐。总共立、坐两部伎14种,有10种用龟兹乐。而鼓舞曲,亦"皆龟兹乐也。"龟兹乐的声势,《旧唐书·音乐志》比新书说的更贴切,"自破阵舞以下,皆雷(擂)大鼓,杂以龟兹之乐,声振百里,动荡山谷。"当时鼓声为众音之首,羯鼓声又为诸乐之领袖,起着乐队指挥的作用。"羯鼓,正如漆桶,两手具击,以其出羯中,故号羯鼓,亦谓之两杖鼓"(《旧唐书》卷29《音乐志》)。唐玄宗善击羯鼓,常说:"羯鼓,八音之领袖,诸乐不可方也。""其音太蔟一均(韵),龟兹、高昌、疏勒、天竺部皆用之,其声焦杀,特异众乐"(《新唐书》卷22《礼乐志》)。由此可见,羯鼓虽出自北方羯族,后西传,又经西域龟兹等地传入长安,大盛于时。

龟兹乐的音律悦耳,舞姿优美。史书记载,"龟兹乐,工人皂丝布头巾,绯丝布袍,锦袖,绯布裤。舞者四人,红抹额,绯袄,白裤帑,乌长靴。乐用竖管篌一,琵琶一,五弦琵琶一,笙一,横笛一,箫一,筚篥一,毛员鼓一,都昙鼓一,答腊鼓一,腰鼓一,羯鼓一,鸡娄鼓一,铜钹一,贝一"(《旧唐书》卷29《音乐志》)。龟兹乐舞,"皆初声颇复闲缓,度曲转急躁……,或踊或跃,乍动乍息,跷脚弹指,撼头弄目,情发于中,不能自止"(《通典》卷142《乐典二》)。上述记载的真实性,我们可以从保留至今的新疆拜城的克孜尔、库车的库木吐拉等石窟龟兹壁画的乐舞形象中找到证明。

例如在克孜尔千佛洞第 38号窟内前室两侧的《天宫伎乐图》。这组伎乐图,是二人半身在一个楣式龛框中,成为一组,东西壁各七组共 28个乐伎。每组有二位伎人,有的是一舞一乐,有的是二乐伎,有的是二舞伎。乐器有五弦、阮咸、凤首箜篌、横笛、筚篥、排箫、手鼓、答腊鼓、铜钹等。舞伎有的在舞动彩带,有的捧托花盘,有的击掌合节。各组乐舞伎人情意交流,互为呼应。其形象,个个神态逼真,栩栩如生。吹奏乐器者,运气启唇,玉指开闭;弹奏乐器者,指滑柱间,信手轻拨;持鼓者,双手击鼓,雅合节奏。舞蹈者,有的屈肘耸肩,含胸扭腰;有的与伴奏者依偎交流,若即若离;有的手捏花瓣,倾间欲散。

西域龟兹舞传入中原后,征服了隋唐人,不仅在宫廷乐舞中占据显赫地位,而且深受广大臣民的喜爱。1973年陕西三原唐高祖献陵陵前李寿墓(贞观五年即 631)出土,其石椁上的石刻线画乐图,专家们定为龟兹部乐。① 在开元年间(713~741)教坊乐舞中就有《龟兹乐》,是 46首大曲之一。天宝十三年(754)太乐署更改了许多在中原有影响的乐曲名称,其中将《龟兹佛曲》改为《金华洞真》,《急龟兹佛曲》改为《急金华洞真》。(《唐会要》卷 33《诸乐》)晚唐成书的《乐府杂录》,将"龟兹部"与"雅乐部"、"云韶部"、"清商部"、"鼓吹部"并列。足见"龟兹乐"在中原影响之广、之大。唐代皇帝还将"龟兹乐"作为文化精品,赠送给周边民族或国家。景龙三年(709),中宗李显将雍王李守礼的女儿金城公主嫁给吐蕃赞普尺带珠丹时,"赐锦缯别数万,杂伎诸工悉从,给龟兹乐"(《新唐书》卷 216《吐蕃传》)。天宝初年,南诏国王皮逻阁(蒙归义)派遣其孙凤伽异(阁罗凤之子)入朝,玄宗任他为鸿胪少卿,归时赐龟兹乐一部。40余年后,"皇帝赐胡部、龟兹音声二列,今丧亡略尽,唯二人(笛工、歌女)故在"(《新唐书》卷 222《南蛮传》)。

二、西域三大乐舞在中原的传播

西域胡舞自汉以后,逐渐传入中原。北周以后,特别是隋唐时期,胡舞又以其地域或特点命名,在中原盛行起来,西域龟兹、疏勒、安国、康国之乐"大聚长安"。其中,尤以胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞等为最著名。

胡旋舞源于西域康国,故又名《康国舞》。史载,"康国舞二人,绯袄锦袖,绿绫浑裆裤,赤皮靴,白胯,双舞急转如风,俗谓之'胡旋'"。(《通典》卷 146《乐典六》)康国(今乌兹别克斯坦共和国撒马尔罕一带),是隋唐时期西域粟特人"昭武九姓"(康、安、曹、石、米、何、火寻、戊地、史)之首,史书多有记载,说康国"其王本姓温,月氏人也。旧居祁连山北昭武城,因被匈奴所破,西逾葱岭,遂有其国。支庶各分王,故康国左右诸国并以昭武为姓,示不忘本也。"康国强盛时,"米国、史国、曹国、何国、安国、小安国、那色波国、乌那曷国、稀国皆归附之"(《隋书》卷 83《西域传》)。北周天和三年(568),武帝的阿史那皇后入长安时,将《康国乐》带入长安。隋炀帝设"九部伎",唐太宗设"十部伎",其中都有"康国伎",康国伎的主要内容就是胡旋舞。

胡旋舞在长安、洛阳等地的最盛行时间,是从武则天执政开始,到开元、天宝年间。其显著表现:第一,某些著名人物擅长胡旋舞。中宗之女安乐公主第二个丈夫武延秀,曾出使突厥,会"唱突厥歌,作胡旋舞"(《旧唐书》卷 183《武延秀传》)。安禄山晚年肥胖,"重三百三十斤",但"至玄宗前,作胡旋舞,疾如风焉"(《旧唐书》卷 200《安禄山传》)。杨贵妃"善歌舞,通音律"(《旧唐书》卷 51《杨贵妃传》),但两《唐书》都没有记载杨贵妃究竟擅长何种乐舞。实际上,杨贵妃除经常主演"霓裳羽衣舞"之外,最拿手的便是胡旋舞。"天宝末康居国(康国)献胡旋舞,玄宗深好此舞,太真、

① 王仁波主编:《隋唐文化》,中华书局(香港)有限公司 1990年版,第 89~90页。

安禄山皆能为之"。白居易诗《胡旋女》中亦云"天宝季年时欲变,臣妾人人学圆转,中有太真外禄山,二人最道能胡旋"(《白氏长庆集》卷 3)。杨玉环、安禄山之所以在玄宗面前跳胡旋舞,是因为玄宗"深好此舞"。由于皇帝提倡,名人擅长,臣妾百姓也就习练成风,"臣妾人人学圆转"。第二,开元、天宝年间西域康国等"昭武九姓"胡,不断向长安唐中央朝廷进献胡旋女。白居易诗《胡旋女》云"胡旋女,出康居,徒劳东来万里余。中原自有胡旋者,斗妙争能尔不如。"说明在开元之前,中原虽已盛行胡旋舞,有像武延秀那样的能手。但由于开元以后,上自皇帝下至百姓都喜爱此舞,在职演员供不应求。因此西域"昭武九姓"胡投其所好,不断向中原朝廷连同其它宝物一起进献胡旋女。

康国"开元初,贡锁子铠,水精(晶)杯、玛瑙瓶、鸵鸟卵及越诺侏儒、胡旋舞女"(《新唐书》卷 221《西域传》)。开元七年(719)"五月,康国献胡旋女及豹。"同年"五月,史国献胡旋女子及葡萄酒","七月,史国王阿忽必多遣使献胡旋女及豹"。开元十七年(729)"正月,米(国)使献胡旋女子三人及豹、狮子各一"(《册府元龟》卷 971)。"天宝末康居国献胡旋舞"。或者说,胡旋女"天宝末康居国献之"(《白氏长庆集》卷 3)。

唐人喜爱胡旋舞,主要因为这种舞蹈舞姿既雄健又优美。唐人将广泛流传在宫中、官僚家庭及民间的小型表演性舞蹈分为"健舞"和"软舞"两大类。它们是按照舞蹈的风格特点划分的。"大体可以肯定,'软舞'抒情性强,优美柔婉,节奏比较舒缓,其中也有快节奏的舞段;'健舞'动作矫捷雄健,节奏明快。"晚唐成书的《乐府杂录》,将胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞都列入"健舞"类。这些乐舞传入中原,在隋唐特别在唐代很受欢迎,"其原因是这些舞蹈具有西域游牧民族豪放、健朗的民族性格,矫捷、明快、活泼、俊俏的舞蹈风貌,与当时开放、向上的时代精神相吻合,符合当时人们的欣赏趣味和审美要求。因而这些舞蹈从唐初到唐末,近 300余年间一直盛行不衰"。唐代大诗人白居易和元稹对胡旋舞的舞姿都有生动、细腻的描述。白居易《胡旋女》:"胡旋女,心应弦,手应鼓。弦鼓一声双袖举,四雪飘飘转蓬舞。左旋右转不知疲,千匝万周无已时。人间物类无可比,奔车轮缓旋风迟"(《白氏长庆集》卷 3)。元稹《胡旋女》:"蓬断霜根羊角疾,竿戴朱盘火轮炫。骊珠并珥逐龙星,虹晕轻巾掣流电。潜鲸暗㗜笡海波,四风乱舞当空霰。万过其谁辨终始,回座安能分背面"(《元氏长庆集》卷 24)。史书记载:"胡旋舞,舞者立毬上,旋转如风。""康国伎,有正鼓、和鼓,皆一;笛、铜钹,皆二。舞者二人。二人之服皆从其国。"(《新唐书》卷 21《礼乐志》)可知胡旋舞的显著特点有二:其一,舞者旋转速度很快,音乐节奏感强烈;其二,场地很简单,舞者在一个小圆毯上,"左旋右转不知疲",始终不离开圆毯。

胡腾舞源于中亚"昭武九胜"之一石国。石国亦称柘支、赭时。"赭时国,周千余里。西临叶河。东西狭,南北长。"(《大唐西域记》卷 1)故地在今乌兹别克斯坦塔什干一带。大约在北朝后期,胡腾舞已传入中原。舞蹈史专家从北齐(公元 550~557)墓出土的两个舞蹈纹的瓷壶上,看出西域胡人的舞姿,都具有胡腾舞的某些特点。在唐代,胡腾舞盛极一时。请看中唐刘言史《王中丞宅夜观舞胡腾》诗:

石国胡儿人少见,蹲舞尊前急如鸟。织成蕃帽虚顶尖,细毡胡衫双袖小。
手中抛下蒲桃盏,西顾忽思乡路远。跳身转毂宝带鸣,弄脚缤纷锦靴软。
四座无言皆瞪目,横笛琵琶遍头促。乱腾新球雪朱毛,傍拂轻花下红烛。
酒阑舞罢丝管绝,木槿花西见残月。①

再看中唐另一位诗人李端的《胡腾儿》诗:

---

① 《全唐诗》第 7函第 9册,第 5函第 3册。

胡腾身是凉州儿,肌肤如玉鼻如锥。桐布轻衫前后卷,葡萄长带一边垂。
帐前跪作本音语,拾襟搅袖为君舞。安西旧牧收泪看,洛下词人抄曲与。
扬眉动目踏花毡,红汗光流珠帽偏。醉却东倾又西倒,双靴柔弱满灯前。
环行急蹴皆应节,反手叉腰如却月。丝桐忽奏一曲终,呜呜画角城头发。
胡腾儿,胡腾儿,故乡路断知不知。①

从这两首诗看来,舞者为男子,身着胡衫,袖口窄小,头戴蕃帽,脚登锦靴,腰缠葡萄长带,在一个花毯上腾跳,长带飘动。1952年在西安东郊发掘的唐代苏思勖墓(745年)中,有一幅乐舞壁画。高149厘米,长约420厘米。原壁画被揭取分割成三幅。中间起舞者为胡人,高鼻深目络腮胡,头包白巾,穿长袖衫,腰系黑带,足登黄靴,其舞姿据考证是西域传入中原的胡腾舞。舞者两侧均为乐队。右有五人,前排三人跽坐,手持竖笛、七弦琴和箜篌;后排二位者,一吹排萧,一为乐队指挥。左有六人,前排三人分持琵琶、笙和钹;后排三人,一名指挥,一握横笛,一个拍板。② 这幅胡腾乐舞壁画的发现,证实了唐人对胡腾舞的描述。

以往学者较普遍的认为,胡腾舞与胡旋舞的主要区别在于舞者前多为男性,后多为女性。从唐诗的描述和苏思勖墓乐舞壁画看,胡腾舞确实大都是男性;而胡旋舞虽有武延秀、安禄山等男性能手,但西域进献的是胡旋女,尚未见记载有进献胡旋男的史实,因此认为正宗的胡旋舞大都是女性,似乎也有道理。但宁夏盐池唐暮石门胡旋舞图,所展示的却是男性舞者,"右扇门上所刻男子头戴圆帽,身着圆领窄袖紧身长裙,脚穿软靴。左扇门上所刻男子身着翻领窄长袍,帽、靴与右扇的相同。"③ 这一座唐墓墓志表明这是一处中亚"昭武九姓"之一的何国人后裔的家族墓地,石门所刻胡旋舞图也可谓正宗的胡旋舞。所以我认为,胡腾舞与胡旋舞的主要区别不在于舞者的性别,而在于舞姿的不同,一个是"腾",急蹴的跳腾;一个是"旋",飞速的旋转。就其运动量来说,胡腾舞更大些,因而罕见有女舞者。正因为胡腾舞运动量过大,所以普及率远不及胡旋舞。

柘枝舞亦源于西域石国。史载:"石(国),或曰柘支、曰柘折、曰赭时,汉大宛北鄙也。"(《新唐书》卷221《西域传》)向达先生考证,柘枝舞是从西域石国传入中原的。④ 唐代柘枝舞属"健舞"类,屈柘枝则属"软舞"类。唐诗中描写柘枝舞的诗句甚多,反映出柘枝舞兴盛。白居易《柘枝伎》:

平铺一合锦筵开,连击三声画鼓催。红蜡烛移桃叶起,紫罗衫动柘枝来。
带垂钿胯花腰重,帽转金铃雪面迴。看即曲终留不住,云飘雨送向阳台。

刘禹锡《和乐天柘枝》:"鼓催残拍腰身软,汗透罗衣雨点花。"张祜咏柘枝舞的诗最多,如《柘枝》:"红筵高设画堂开,小妓妆成为舞催。珠帽著听歌遍匝,锦靴行踏鼓声来。"又如《双舞柘枝伎》:"画鼓拖环锦臂攘,小娥双换舞衣裳。金丝蹙雾红衫薄,银蔓垂花紫带长。"再如《金吾李将军柘枝》:"微动翠娥抛旧态,慢遮檀口唱新词。客看舞罢轻云起,却赴襄王梦里期。"史载:"羽调有《柘枝曲》,商调有《屈柘枝》。此舞因曲为名。用二女童,鲜衣帽,帽施金铃,抃转有声。其来也,于二莲花中藏,花坼而后见。对舞相占,实舞中雅妙者也"(《乐府诗集》卷56引《乐苑》)。在西安碑林博物馆有一座唐代开元九年(721)刻的石碑,原立于长安兴福寺内,后仅存下半截,故名

① 《全唐诗》第7函第9册,第5函第3册。
② 陕西历史博物馆:《唐墓壁画真品选粹》(尹盛平主编),陕西人民美术出版社1991年版,第11-17页。
③ 宁夏回族自治区博物馆:《宁夏盐池唐墓发掘简报》,《文物》1989年第9期。
④ 向达:《柘枝舞小考》,见《唐代长安与西域文明》,三联书店1957年版。

"唐兴福寺残碑"。碑石两侧刻有连弧蔓草狮子人物花纹,在图案中部,有 2名舞童(一为西域胡人,一为汉族人),身著长袖舞衣,头戴佩有飘带的帽子,正脚踏莲花,拂袖双舞。史书的记载得到了文物的印证。

柘枝舞在唐代流传很广。京城长安、同州(今陕西大荔一带)、常州(今江苏境内)、杭州、潭州(今湖南长沙)、四川等地都曾表演过柘枝舞,并涌现出一批优秀艺人,如玄宗时的那胡。柘枝舞的舞姿优美、鼓声激越,"具有节奏鲜明、气氛热烈、风格健朗的特点",所以受到唐人的普遍欢迎。

三、西域高昌乐舞在中原的传播

高昌,即今新疆吐鲁蕃地区,地处古代中西交通要道,是丝绸之路上的重要城镇。其境"东西八百里,南北五百里",四面多大山,而其中间却是一片肥沃的盆地,"厥土良沃,谷麦再熟,有蒲萄酒,宜五果(桃、李、杏、枣、栗),有草名白叠(棉花),国人采其花,织以为布"(《旧唐书》卷 198《高昌传》)。在西域中是经济、文化都较为发达的地区。①

高昌自汉代以来,与中原王朝关系密切,一直接受中原王朝先进的政治制度以及经济、文化的影响。早在公元前二世纪,汉武帝两次派张骞出使西域,汉在那里"置校尉、都护以抚纳之"(《隋书》卷 3《西域传》)。东汉班超通西域,在高昌复置都护、校尉。北魏太武帝拓拔焘时,西域龟兹、车师(高昌)等九国遣使入朝。北凉承平十八年(460),柔然灭掉北凉,立阚伯周为高昌王。以后,张、马、 诸姓相继称王。隋炀时曾派裴矩经营西域,高昌王曾至燕支山拜谒炀帝。直到唐贞观十四年(640)太宗派侯君集、薛万均率军灭高昌,共存在 180年,史称"高昌国"。其中自公元 499年 嘉自立为王以后,传九世十王,历时 141年,为 氏高昌时期。正由于高昌自汉代已降,与中原王朝关系密切,并且 氏本汉族人,国中汉族人占总人口 70%以上。②因此高昌深受中原汉族文化的影响,"其风俗政令,与华夏略同","文字亦同华夏,兼用胡书",学校设置亦仿效中原,"有毛诗、论语、孝经、置学官弟子,以相教授","其刑法、风俗、婚姻、丧葬与华夏小异而大同"(《北史》卷 97《高昌传》),"有文字,知书计,所置官亦采中国之号焉。"(《旧唐书》卷 198《高昌传》)唐长孺先生曾根据大量的吐鲁番出土文书资料,指出高昌郡县行政制度远承汉魏,近同晋宋,从乡里组织直到郡和军府机构完全和内地郡县一样。③从吐鲁番出土文书中高昌官府文书的用语、程式上,亦可看出中原汉族文化和制度,对高昌地区的影响是巨大的。④吐鲁番阿斯塔那墓出土的东晋时代的纸画《地主生活图》、唐代绘画珍品《围棋仕女图》、《八骏图》,还有根据民间故事绘制的《伏羲女娲图》等,都是中原文化艺术在高昌地区传播影响的实证。⑤这就是高昌乐舞的形成和东传中原的历史背景。

高昌居民自古能歌善舞。高昌乐舞根源于当地民间音乐舞蹈。高昌地处中西交通要道上,其乐舞的形成与完善,又深受汉唐文化、佛教文化和龟兹乐舞的影响,是各民族优秀文化相互交融的一个范例。

其一,高昌乐舞深受汉唐文化的影响,首先表现在它使用的乐器如笙、箫、拍板、阮咸(即秦

---

① 详见拙作《隋唐时期吐鲁蕃地区租佃制发达的原因》,《陕西师大学报》1987年第 1期。
② 杜斗城、郑炳林:《高昌王国的民族和人口结构》,《西北民族研究》1988年第 1期。
③ 唐长孺:《从吐鲁番出土文书所见的高昌郡县行政制度》,《文物》1978年第 6期。
④ 祝总斌:《高昌官府文书杂考》,《敦煌吐鲁番文献研究论集》第 2辑,北京大学出版社 1983年版。
⑤ 王嵘:《论丝绸之路文化艺术的开放性》,《西域考察与研究》,新疆人民出版社 1994年版。

琵琶)、钟磬等,都是从中原传播去的。其次部分舞装服饰,如条裙、乐伎的假发等,也具有汉唐风格,或者也是从中原传过去的。

其二,高昌乐舞带有佛教文化的色彩。古印度的佛教是经由西域传入中原的。高昌上自国王下至百姓大都信仰佛教。据有的学者统计,直接或间接反映高昌乐舞的绘画艺术品,迄今尚存十六国到隋唐时期的 30余幅,大都发现于佛教寺院、石窟和汉族人的墓葬中。

其三,高昌乐舞与龟兹乐的相互借鉴作用。有的学者认为高昌乐舞受龟兹乐的影响最大。理由一是高昌乐使用的乐器与龟兹乐基本一致;二是乐工舞伎的装饰,高昌与龟兹有不少相同之处,而"红抹额"这一脸谱化的形式,则只有在龟兹乐中才能寻见;三是高昌与龟兹同处西域,使用同一种语言。这里列举的事实是无可非议的。但高昌与中原的联系早于龟兹,接受华夏文化的影响自然也早于龟兹。因此很可能先有高昌乐,龟兹乐在形成过程中借鉴了高昌乐;高昌乐在完善的过程中,又借鉴了龟兹乐。二者是相互影响、相互借鉴的。《旧唐书》指出"此五国,西戎之乐也。"其排列顺序是《高昌乐》、《龟兹乐》、《疏勒乐》、《康国乐》、《安国乐》。(《旧唐书》卷29《音乐志》)不无道理。

史载,前秦苻坚末期,吕光"出平西域,得胡戎之乐"。吕光到过高昌,所得"胡戎之乐",很可能包括高昌乐。西魏宇文泰辅政时,"高昌款附,乃得其伎,教习以备飨宴之礼",北周武帝阿史那皇后入长安时,"得所获康国、龟兹等乐,更杂以高昌之旧,并于大司乐习焉。"(《隋书》卷14《音乐志》)可见至迟在西魏初,高昌乐就作为一种有特色的区域民族乐舞传入都城长安,并成为宫廷常用的飨宴之乐。到北周时,又从突厥传入已有的高昌乐,使宫廷中更增添了高昌乐舞的风采。唐贞观十四年(640),"太宗平高昌,尽收其乐",于是在原"九部乐"基础上,加进高昌乐,变成"十部乐"。从此高昌乐在长安等地大盛。传入中原的"高昌乐,舞二人,白袄锦袖,赤皮靴,赤皮带,红抹额。乐用答腊鼓一,腰鼓一,鸡娄鼓一,羯鼓一,萧二,横笛二,荜篥二,琵琶二,五弦琵琶二,铜角一,箜篌一"(《旧唐书》卷29《音东志》)。当时高昌地区流行的乐舞,要比史书记载的绚烂多姿。1972年在吐鲁番发现的张雄之孙张礼臣墓中仕女乐舞绢画,把唐初团队乐舞的情景描绘得十分逼真。1973年在吐鲁番阿斯塔那张雄夫妇墓中发现的一组唐初乐舞女俑,其表演的舞姿,正是南北朝以来高昌舞蹈的传统形式。"综观高昌的乐舞图卷,可以说在一定程度上已揭示出高昌乐舞的基本特征,这就是:它包括形式多样的乐队,绚丽多姿的舞蹈、自由灵活的文艺说唱三个部分。"高昌乐舞使用的乐器品类繁多,"目前不知其名字、用途者,尚有数件,比起史书上记载的高昌乐器,还多一倍多"①。

唐太宗平定高昌以后,设置西州加以管辖,并在其交河城创建安西都护府,使此地不仅成为"丝绸之路"的北路的要冲,而且在相当长的一段时间内成为西域的政治、经济和文化的中心。由此,本已逐步汉化的《高昌乐》,在传入中原成为燕乐《十部伎》之一以后,便逐渐与中原乐舞融合了,成为辉煌灿烂的唐文化的一部分。这就是为什么迄今在内地(包括唐墓壁画)很难找到名为《高昌乐》遗物的原因。实际上,当时称为"西域胡乐"、"《西域胡声》"的乐舞,其中自然包括《高昌乐》在内。

西域龟兹乐舞、三大乐舞和高昌乐舞传入中原,"风靡朝野,乐队与舞蹈艺人,受到热烈的欢迎,给社会以很大的影响,到处传习,丰富了中国各族人民的艺术生活,永久地成为中国人民的文化财富。"这反映出丝绸之路文化的开放性,是西域各族人民对华夏文化发展所作出的杰

---

① 李铁:《高昌乐舞图卷》,见《丝绸之路造型艺术》。

出贡献。西域乐舞在中原的广泛传播,并受到人们的普遍喜爱,除了本身具有艺术魅力外,也和隋唐时期中原王朝疆域辽阔、国力强盛、经济发达、文化昌盛等条件分不开。特别是隋炀帝、唐太宗、武则天、唐玄宗等几代皇帝所奉行的对外开放、容纳各族艺术的政策,起了十分重要的作用。隋文帝设的《七部乐》,为《国伎》、《清商伎》、《高丽伎》、《天竺伎》、《安国伎》、《龟兹伎》、《文康伎》,西域乐舞二部;炀帝置《九部乐》,为《清乐》、《西凉》、《龟兹》、《天竺》、《康国》、《疏勒》、《安国》、《高丽》、《礼毕》,纯属西域乐舞者四部,"乐器工衣创造既成,大备于兹矣。"(《隋书》卷15《音乐志》)唐高祖仍延用隋《九部乐》。太宗平高昌,增加《高昌乐》,为《十部乐》,并随着"安西四镇"的设置,加强了中原乐舞与西域乐舞之间的交流。女皇武则天收复"安西四镇",设置北庭大都护府,使丝路文化大放光彩,同时从她执政时期编制的《圣寿乐》、《长寿乐》、《天授乐》、《鸟歌万岁乐》看,"她的确相当重视乐舞的社会作用,利用乐舞巩固和加强统治。"① 唐玄宗李隆基多才多艺,精通音律,擅长击羯鼓、吹玉笛,创建"梨园",培训艺人,又与"善歌舞,通音律"的杨玉环结合,聚集了李龟年、马先期、张野狐等一大批音乐舞蹈家,在京城长安、东都洛阳制造出浓郁的乐舞氛围。他"尤为喜爱西域乐舞,于是在朝中设立专门教养乐工和舞人的机构,广泛吸取西域乐舞的经验,培养了不少乐舞人才,创造出许多新的舞蹈。"② 唐玄宗对中华乐舞发展所作的贡献是巨大的。顺应西域乐舞传入中原,中原人民喜爱西域乐舞,天宝十三载(754)他下诏道调、法曲与胡部新声合作,"此时,西北的胡乐占了主导,以致于融合了西北胡乐因素的法曲,也成了华夏正声,与胡部合作,说明唐代音乐至此发生了巨大的变革"。③ 唯有经过这样巨大的变革,才使唐代乐舞如此辉煌灿烂,经久不衰。

华夏民族历来乐于吸收其他民族的文化。西域乐舞中的龟兹舞、胡旋舞、柘枝舞等,传入中原后不仅隋唐时期流行,而且唐以后又传播许多年。但对那些与中原优秀传统文化礼俗不相容的乐舞,华夏族又是不愿接受的。例如泼寒胡舞,又叫泼寒胡戏、乞寒胡戏,同胡旋舞一样也来源于西域康国。北周时传入中原后,也曾在隋唐时流行。唐中宗等人喜欢观看泼寒胡舞,神龙元年(705)十一月,他不顾老母武则天病重上阳宫,竟登上洛城南楼,观看这种裸体鼓舞乞寒的泼寒胡舞! 一个地方小官吕元泰上疏反对,以为"谋时寒若,何必裸身挥水,鼓舞衢路以索之!"(《资治通鉴》卷208)虽未被中宗采纳,但却反映出中原民众的心声。景云三年(712)右拾遗韩朝宗复又谏止。开元元年(713)十月,中书令张说上奏说:"乞寒泼胡,未闻典故。裸体跳足,盛德何观。挥水投泥,失容斯甚!"以泼寒胡舞不合传统礼俗为由,请求罢废此舞。玄宗遂下令"腊月乞寒,外蕃所出,渐浸成俗,因循已久。自今已后,无问蕃汉,即宜禁断"(《唐会要》卷34《杂录》、《通典》卷146《乐典六》)。但禁绝的只是裸体表演,而所用舞蹈《浑脱》、乐曲《苏幕遮》却保留下来。从此西域泼寒胡舞便在中原大地上消失了。这说明华夏民族在吸收其他民族的文化时,又历来是重视精品、淘汰次品,取其精华、去其糟粕的。由此唐代文化才能那样博大精深、辉煌灿烂;华夏乐舞才能如此丰富多彩、瑰丽多姿。

〔责任编辑 许正文〕

---

① 王克芬:《歌颂女皇的唐代宫廷燕乐》,《武则天与洛阳》,三秦出版社1988年版。
② 《新疆与内地关系史》,新疆人民出版社1992年版,第206页。
③ 周伟洲:《西北民族与光辉灿烂的唐代文化》,《西北历史研究》(1989),西北大学出版社1991年版。

the more necessary for social sciences to be mathematically oriented.

Criticism and Correction of Romanticist View on Culture Function by Xiao Shiying

Romanicist view on culture function is an abstract and authoriarian attitude towards cutlure function, being ignorant of both inner and outer factors in the cultural development. In terms of cultural resources it is not entirely lack of impulse or monentum, it nevertheless cannot avoid being reduced to mere fallacy if seen from the six dimensions within the cultural system itself. Therefore, its correction must be made in a wholistic cognitive framework so as to form a basic view of culture in the perspective of social dialectical criticism.

On Sima Qian′s Historiographical Principle Based on "the Six Classis" by Zhu Benyuan

Around Sima′s theoretical basis of history it has been argued for over 2000 years ever since Ban′s conclusion that Sima′s history was based on Huang-Lao School instead of the Six Classics. The author of this paper proved that Sima Tan′s political view is Huang-Lao based but his history is Confucianist-based. As for Sima Qian, his son, both his historioal theory and methodology are structured on the basis of the Six Classics while still sharing his father′s political belief.

Music and Dance Introduced From Western Regions to China Proper During Sui and Tang Period by Zhao wenrui

Music and dance of western Regions, characterised by rising and falling melody as well as graceful postures and movements, won popularity in ancient time. Owing to the advocacy of emperors and empresses from the Sui and Tang dynasties, they were introduced to and spreading in China proper, especially around such capital cities as Chang, an and Luoyang.

Relations Between the Periphery Prefectures and the Central Government in Tang Dynasty by Ma Chi, Ma Wenjun

The periphery prefectures are related to the central governemnet in three ways. First, the governor can be hereditary yet to be approved by the central government; secondly, The prefecture is autonomous in form but it is still dominated by the authoritarian polity; and thirdly, it is duty-bound to be contributory and beneficiary to the supreme autority, Who in turn reward it with imperial favour and bounty. This Kind of relationship is a fixed political model in Chinese policy dealing with Han-Minorioies relations.

Comments on the Postmodernist Psychological Thoughts by Fang Junming

Postmodernist psychology rises in the 90s′ west as a new way of thinking in psychology as well as a reflection of the state of mind in the west societies characheristic of rapid growth of information and consumer commodity. Its criticism of behaviorism, Freudianism and humanistic shools of psychology and its advocacy of a high-level human psyche research are enlightening, whereas its complete negation of the mainstream psychology together with its objectivity and causality is problematic. Psychology in the shole is still to be explorative in its progress into the future.